Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

DOI: 10.17951/l.2017.15.2.21

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XV, 2 SECTIO L 2017

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

Kamila Leśniak

Technika, sztuka, „filozoficzny sen"? Początki fotografii a pytanie o naturę i historię medium

Technology, Art, "Philosophical Dream"? The Beginnings of Photography and the Question about the Nature and History of the Medium

Rok 1839 powszechnie przyjęto za moment wynalezienia fotografii. Wówczas francuski malarz, Louis Jacques Mandé Daguerre ogłosił – za pośrednictwem François Arago – metodę utrwalania obrazu z camera obscura na wypolerowanej płycie miedzianej pokrytej jodkiem srebra, dagerotypię. Do historii przeszły przede wszystkim mowy Arago, uczonego, matematyka, fizyka, astronoma i członka francuskiego parlamentu, które zostały wygłoszone w tymże roku w styczniu (przed Francuską Akademią Nauk), jak również 15 czerwca (wobec Izby Deputowanych) i 19 sierpnia (kiedy to proces dagerotypii został szczegółowo zaprezentowany przez swego twórcę i symbolicznie przekazany światu w obecności przedstawicieli Francuskiej Akademii Nauk oraz paryskiej Akademii Sztuk Pięknych)[1]. Od tego momentu fotografia, medium coraz bardziej powszechne i szerzej dostępne, zawładnęła wyobraźnią nowoczesnego człowieka. Jej początki stały się natomiast sugestywną legendą, mitem, opowiadanym ciągle na nowo, za każdym razem w nieco inny sposób. W takiej właśnie, złożonej, nie do końca poznanej postaci narodziny fotografii wkroczyły do opracowań o charakterze historycznym

[1] D. de Font-Réaulx, *Painting and Photography 1839-1914*, Paris 2012, s. 33-64; G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge MA 1999, s. 25-26.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

i teoretycznym. Za Geoffreyem Batchenem warto powtórzyć, że pytanie o początki jest zarówno obsesją przedstawicieli zachodniej nowoczesności, przykładem dążenia do pojęcia istoty rzeczy (według Jacquesa Derridy naznaczonego niebezpieczeństwem hierarchizowania, także w wymiarze politycznym), jak również substytutem próby definicji fenomenu medium[2]. Czy fotografia jest techniczną igraszką, nową formą sztuki, a może – jak twierdził Roland Barthes – magią?[3]

W niniejszym artykule proponuję przyjrzenie się początkom medium, prześledzenie procesu recepcji „opowieści o początkach", które niewątpliwie pozwalają zrozumieć, czym jest fotografia w kulturze i refleksji artystycznej dwóch ostatnich stuleci. Skłaniają także do refleksji o pisaniu historii (fotografii) – odpowiedź na pytanie o początki medium można bowiem widzieć jako deklarację każdego badacza, dotyczącą tego, w jaki sposób myśli o przedmiocie i sposobie uprawiania własnej dyscypliny.

Przed fotografią

Zarówno data – pamiętny rok 1839 – jak również określenie „wynalazek" według szeregu badaczy mogą być postrzegane jako umowne, przede wszystkim jeśli weźmiemy pod uwagę złożoną historię samej idei utrwalania obrazu rzeczywistości, sięgającą w głąb historii co najmniej tak dalece, jak camera obscura (której początki notabene również trudno jest precyzyjnie określić)[4]. Pojmując fotografię w kategoriach pewnej idei obrazowania świata, można przyjąć, że historia fotografii – pojęta jako element dziejów myśli o obrazie – rozpoczęła się o wiele wcześniej, natomiast chemiczne eksperymenty początków XIX wieku pozwoliły wyłącznie na to, by owa idea mogła się wyzwolić[5]. Rok 1839 byłby zatem, w takim ujęciu, momentem owego urzeczywistnienia, materialnego dookreślenia pojawiających się już wcześniej dążeń, marzeń i pragnień, szczególnie silnych wówczas, gdy wzrastało kulturowe zainteresowanie naturą oraz jej wiernym utrwalaniem. Jednym z przejawów takiego ujęcia historii medium, a zarazem jego

[2] G. Batchen, *Origins without end*, [w:] *Photography and Its Origins*, ed. T. Sheehan, A. M. Zervigón, New York, London 2015, s. 67-70.

[3] Mam oczywiście na myśli rozważania R. Barthes'a z eseju *La chambre claire* (1980).

[4] Zob. m.in. rozważania Martina Kempa; M. Kemp, *The Science of Art*, New Heaven, London 1990.

[5] Już w latach 50. historyk fotografii Helmut Gernsheim postulował przesunięcie owej inicjalnej daty na 1826 rok, tak bowiem datował fotografię widoku z okna posiadłości Nicéphore'a Niépce'a. Zob. H. Gernsheim, *The Origins of Photography*, London 1983 (wcześniej analogiczne rozpoznania znalazły się w książce napisanej wraz z Alison Gernsheim pt. *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*, wydanej w 1955 roku).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

natury, było niewątpliwie przekonanie o tym, iż ciałem fotografii są optyka i chemia, a duszą – romantyzm[6].

Określając więc „cielesność” medium, warto przypomnieć, iż zjawisko światłoczułości znane było już od początku XVIII wieku, w związku z eksperymentami Johanna Heinricha Schulze, natomiast optyka, potrzebna do skonstruowania aparatu fotograficznego, opartego na camera obcura, od XVI wieku (w osiemnastym stuleciu natomiast dostępne były kamery zminiaturyzowane, przenośne)[7].

Wspomniany już historyk fotografii, Geoffrey Batchen, mówiąc o początkach medium, użył określenia „desire to photograph”, zaczerpniętego z listu Daguerre’a do jego współpracownika, Nicéphore’a Niépce’a – „pragnienie fotografowania”; „pragnienie” to jednak słowo zbyt słabe, by oddać angielskie słowo „desire” – „pożądanie”. Bowiem to właśnie owo nieodparte, namiętne, czasem obsesyjne pragnienie pochwycenia doskonałego wizerunku świata określa pewien klimat ideowy – kulturowy, estetyczny – w jakim narodziny fotografii stały się możliwe[8]. Tych wszystkich, którzy owo pragnienie odczuwali i starali się je zaspokoić na drodze technicznych oraz chemicznych eksperymentów, określa mianem „protofotografów”. Wśród nich znajdowali się naukowcy, tacy jak Thomas Wedgwood czy Humphry Davy, ale również – jeśli tę kategorię rozszerzymy, kładąc nacisk na ideę, nie na technologiczny proces – artyści i poeci, z Johnem Constablem, Williamem Gilpinem oraz Samuelem Taylorem Coleridgem na czele[9]. Batchen wyodrębnia zatem pewną ideową formację, wyrosłą na gruncie romantycznego przełomu ostatnich dekad XVIII i początku XIX wieku. W tym kulturowym fermencie dostrzega przejawy określonego pojmowania podmiotu i natury – uparte dążenie, by dotrzeć do prawdy o otaczającym świecie, pochwycić bogactwo, zmienność i potęgę natury w ułamku chwili, zwracając jednocześnie uwagę na subiektywny proces widzenia, odczuwania i wyrażania owych wrażeń w formie obrazowej (zarówno pod postacią obrazu poetyckiego, jak i malarskiego, a w końcu – nowego, bardziej „prawdziwego” i natychmiastowego). Doskonałą ilustracją owej światopoglądowej, ale i estetycznej postawy mogłyby być malarskie studia chmur, tworzone chociażby przez Johna Constable’a czy Pierra-Henriego de Valenciennes’a, w których wprawki warsztatowe ściśle łączą się z próbą impresyjnego oddania nastroju chwili i niemal dokumentalnym, rejestracyjnym podejściem do odwzorowywanego przedmiotu (precyzyjnie oznaczona data, pora dnia, uwarunkowania atmosferyczne). Nie bez znaczenia dla powyżej wskazanych zmian w obszarze

[6] Zob. m.in. J. Crary, *Techniques of the Observer*, „October” 1988, vol. 45, s. 3-35.

[7] Zob. m.in. P. Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, New York 1981, s. 11; Gernsheim, *The Origins of Photography...*

[8] Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography...*

[9] *Idem*, *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge MA 2000, s. 6.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

estetyki jest koncepcja piękna Immanuela Kanta – subiektywny sąd, odejście od antycznych wzorców i zwrócenie się ku rzeczywistości, ale też sam kontekst artystyczny. Peter Galassi, autor prekursorskiej pozycji *Before Photography*, uznał istnienie „fotograficznego stylu i gustu" zanim nastąpił moment „wynalezienia" medium, wskazując na wspomniane impresyjne studia natury (chmur), a także specyficznie oddawane sceny rodzajowe[10]. Ustanowił tym samym jeden z wariantów „opowieści o początkach" medium, który możemy nazwać „paradygmatem artystycznym" – utwierdzał on bowiem przekonanie o ścisłym związku fotografii ze sztukami plastycznymi, zwłaszcza malarstwem. Warto przywołać tu jeszcze innego badacza, Jonathana Crary'ego, wskazującego, prócz wspomnianych już kwestii, również na znaczenie filozoficzne Teorii kolorów Johanna Wolfganga von Goethe, wraz z jej przełomowym dowartościowaniem fizjologiczności, a zarazem subiektywności widzenia, sygnalizującym, że oto obraz może być prawdziwy względem natury, o tyle, o ile jest prawdziwy względem jednostkowego widzenia[11]. Podsumowując, w podejściu tych badaczy, których stanowisko można określić jako „kulturowe", moment uznawany za początek historyczno-fotograficznej osi jest zwieńczeniem powiązanych ze sobą dążeń intelektualnych, artystycznych i technologicznych. Datą narodzin skutecznego narzędzia, raczej „odkryciem", a nie „wynalezieniem", spełnionym „filozoficznym snem"[12] lub też nowym wariantem obrazu plastycznego.

Ujęcie Batchena i innych wspomnianych badaczy sprawia, że samo wykonywanie fotografii, „produkowanie zdjęć" nie jest najważniejsze, istotny jest pewien „kulturowy imperatyw", idea, która kryje się za technologicznym wynalazkiem. Według Gernsheima „największa tajemnica" w historii fotografii – pytanie, „dlaczego fotografia nie narodziła się wcześniej?"[13] – miałaby zatem wyjaśnienie: wcześniej nie pojawiła się postawa intelektualna i estetyczna, która mogłaby doprowadzić do zakorzenienia się idei w umyśle osób będących w stanie ją urzeczywistnić. Niezależnie od tego, czy wyjaśnienia badaczy uznamy za przekonujące, śledzenie ich refleksji uświadamia, że pytanie o początki fotografii zawsze jest pytaniem o jej naturę, miejsce w kulturze, a także pozycję zajmowaną wobec innych mediów obrazowych.

Warto cofnąć się jeszcze dalej w głąb dziejów kultury, tym razem na osi zagadnień badawczych historii malarstwa. Svetlana Alpers, próbując określić wyjątkowość języka malarskiego artystów holenderskich i jego odmienność od sztuki Włoch, posłużyła się fotografią jako swoistym punktem odniesienia. Niejako przy

[10] Galassi, *Before Photography...*, s. 11-31.

[11] Crary, *Techniques of the Observer...*, s. 3-15.

[12] W.H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, s. 5 [online], Project Gutenberg: https://www.gutenberg.org/ [dostęp: 20.05.2017].

[13] Gernsheim, *op. cit.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

okazji rozważań nad naturą obrazowania w siedemnastowiecznej Holandii zadała pytanie o początki „idei” medium fotograficznego, poniekąd na nie odpowiadając: „Jeśli szukamy historycznego przodka obrazu fotograficznego, znajdziemy go w połączeniu widzenia, wiedzy i obrazowania, charakterystycznej dla XVII-wiecznych obrazów holenderskich”[14]. Alpers zauważyła, że już w XIX wieku dostrzegano, że niektóre obrazy tego środowiska artystycznego – zwłaszcza klasyczny przykład, *Widok Delft* Jana Vermeera – przypominają fotografie. Wydawałoby się, że chodzi o dobrze już znany, choć wciąż kontrowersyjny fakt stosowania przez artystów camera obscura – „prototypu” aparatu fotograficznego, dzięki któremu możliwe było oddanie „wiernego” wizerunku świata bez utrwalania go, dla Alpers nie to było jednak najważniejsze[15]. Owszem, przyznała, że można śledzić pewne podobieństwa obrazów „z kamery” do płócien z kanonu historii sztuki (jak chociażby u Vermeera właśnie), odnajdywać historyczne i źródłowe potwierdzenie stosowania optyki przez niektórych artystów, jednakże przede wszystkim zwróciła ona uwagę na samą koncepcję obrazu. Uznała, że odmienność malarstwa holenderskiego polegała na innym sposobie postrzegania relacji pomiędzy naturą a jej wizerunkiem. Podczas gdy na południu posługiwano się wywiedzioną od Albertiego ideą „obrazu-okna”, ekranu przecinającego „piramidę widzenia”, uznając nieodzowność punktu centralnego usytuowanego w oku patrzącego artysty, co pomagało precyzyjnie uporządkować widzianą rzeczywistość, na północy stosowano raczej koncepcję „obrazu-zwierciadła”, mającego oddać świat takim, jakim jest, uchwyconym w ułamku chwili, nieuporządkowanym, „naturalnym”. Za ideą „obrazu-zwierciadła” kryły się – według Alpers – przełomowe eksperymenty optyczne Johannesa Keplera, uznającego, iż „widzenie jest jak malowany obraz”. Jego definicja oka, w myśl której wizerunek świata zapisuje się na siatkówce niczym na ekranie (lub niczym w kamerze), stanowiła dla badaczki model północnego obrazowania, a także przekonującą analogię do powstającego na papierze światłoczułym obrazu fotograficznego. W tym ujęciu człowiek nie konstruuje obrazu, ale dokonuje zapisu świata, utrwalając – działa jak zwierciadło (lub jak kamera). Eksponowana przez Alpers opozycja między „obrazem albertyńskim” a „obrazem keplerowskim” ma przełożenie także na kategorie fotograficzne – badaczka stwierdza, że obraz fotograficzny naśladuje „obraz albertyński” (przypomina obraz perspektywiczny z centralnym punktem widzenia i potwierdza prawomocność perspektywy włoskiej), natomiast w istocie jej natura pokrewna jest „obrazowi

[14] S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, London 1983, s. 26-33.

[15] Na temat użycia *camera obscura* przez artystów zob. Kemp, *The Science of Art*..., a także dyskusyjną pozycję autorstwa Davida Hockneya: D. Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich dawnych mistrzów*, tłum. J. Holzman, Kraków 2006.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

keplerowskiemu", w którym centralna pozycja obserwatora i konstruowany charakter obrazu nie są już tak oczywiste[16]. Stąd obrazy powstające w siedemnastowiecznej Holandii mogłyby być „przodkami" fotografii. Choć ujęcie Alpers rodzi pewne wątpliwości, na przykład co do tego, czy świadomość medium fotografii nie wpłynęła nadmiernie na proponowane przez nią ujęcie sztuki holenderskiej XVII wieku, użyczając teoretycznych podstaw, uświadamia nam ono niewątpliwie „kłopot" z mówieniem o początkach fotografii i obrazie fotograficznym w ogóle[17].

Dlaczego (nie) Daguerre?

Dominującym paradygmatem opowiadania historii fotografii jest jednak model „technologicznej rywalizacji" pomiędzy Francją a Anglią, a właściwie Louisem Daguerrem a Williamem Henrym Foxem Talbotem. W ramy „obsesji pierwszeństwa"[18] włączane są także inne postaci, takie jak wspomniany współpracownik Daguerre'a, Nicéphor Niépce, twórca heliografii czy Hippolyte Bayard, eksperymentujący z procesem fotograficznym na papierze, nie wspominając już o wciąż rozrastającym się gronie „protofotografów" z całego świata. Niewątpliwie najbardziej znany jest jednak „przypadek Daguerre'a", pokazujący gwałtowne i ściśle związane z sytuacją społeczno-kulturową (a nawet polityczną) koleje losu fotografii. Ten ceniony w swoim czasie malarz, scenograf i wynalazca, wyniesiony na piedestał przez Arago, z czasem zaczął być postrzegany jako uzurpator, roszczący sobie prawo do wynalazku, którego nie wymyślił (kosztem zmarłego w 1833 roku Niépce'a[19]), następnie utożsamiony z prostackim dorobkiewiczem (na fali

[16] Na temat pokrewieństwa fotografii i perspektywy renesansowej, a także aparatu fotograficznego i oka zob. ponadto: M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, tłum. M. Kwiek, [w:] *Przestrzeń – filozofia – architektura*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 77; M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od camery obskury do współczesnej fotografii*, Kraków 2004, s. 67-112; M. Poprzęcka, *Inne obrazy*, Gdańsk 2008, s. 34-53.

[17] Na temat polemiki z Alpers, choć nie w odniesieniu do fotografii, ale ujęcia istoty malarstwa holenderskiego, zob. m.in. A. Ziemba, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2007, s. 36-41.

[18] H. Roseboom, *What's wrong with Daguerre?*, [w:] *Photography and Its Origins*..., s. 29-40.

[19] Na uwagę zasługuje w tym kontekście artykuł syna Niépce'a, Isidore'a, *Histoire de la découverte improprement appelée daguerréotype, précédé d'une notice sur son véritable inventeur, Nicéphore Niépce* [*Historia wynalazku błędnie nazywanego dagerotypem, poprzedzona notą o jego prawdziwym autorze, Nicéphorze Niépce'ie*], opublikowany w 1841 roku. Daguerre jednak opisywał metodę Niépce'a w swych publikacjach na temat procesu dagerotypii, Isidore Niépce otrzymywał natomiast, po ojcu, rządową pensję w wysokości równej tej przeznaczanej Daguerre'owi. Zob. Font-Réaulx de, *op. cit*., s. 38.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

popularyzacji i komercjalizacji dagerotypii, ale także własnego „kupieckiego” zajęcia), zwłaszcza w zestawieniu z brytyjskim arystokratą, amatorem-dżentelmenem o ambicjach artystycznych, Talbotem[20]. Daguerre w świadomości ogółu funkcjonował niemal wyłącznie jako sprytny przedsiębiorca, tymczasem badania jego biografii i twórczości odsłaniają, jak wskazują Hans Roseboom czy Dominique de Font-Réaulx, postać o wiele bardziej złożoną. Zgodnie z badaniami drugiej z wymienionych autorów Daguerre był cenionym artystą, wykształconym najprawdopodobniej w pracowni Jacquesa-Louisa Davida. Pierwszy raz wystawiał na Salonie 1814 roku, natomiast dokładnie dziesięć lat później odznaczony został Legią Honorową za obraz *Ruiny Holyrood Abbey* (obecnie przechowywany w Walker Art Gallery w Liverpoolu). Karierę artystyczną kontynuował jako scenograf (uważany za jednego z najwybitniejszych w swoim czasie), litograf oraz malarz panoram u Pierre'a Prévosta, pierwszego francuskiego twórcy panoram oraz ucznia Pierre-Henriego de Valenciennes'a. W 1822 roku – tylko na początkowym etapie pracując z malarzem Charlesem Boutonem – wynalazł dioramę (pierwsza została otwarta w Paryżu 11 lipca tegoż roku). Daguerre był zatem świetnie zorientowanym uczestnikiem życia artystycznego romantyzmu paryskiego (niepozbawionym kontaktów brytyjskich – jego szwagier, John Arrowsmith, był jednym z francuskich marszandów Constable'a), przede wszystkim zaś przedsiębiorczym pasjonatem nowinek technologicznych, wynalazcą dioramy, która stała się popularną alternatywą dla spektakli teatralnych, cenioną zwłaszcza w Wielkiej Brytanii[21].

Roseboom argumentuje z kolei, iż Daguerre'a trudno nazwać sprytnym karierowiczem, był on raczej człowiekiem pragmatycznym, który, nie dysponując majątkiem, mogącym zapewnić mu pieniądze na eksperymenty z udoskonalaniem procesu fotograficznego (jak Talbot), początkowo nie był zainteresowany wspaniałomyślnym oddaniem dagerotypii na użytek ludzkości[22]. Za ten krok odpowiedzialny był przede wszystkim François Arago, który wpisał fotografię w utopijną retorykę postępu, czyniąc z niej „naukową zabawkę” – a jednocześnie medium narodowe, skupiające w sobie wszystko to, co określa ducha Francji i jej kultury. Dodatkowym, znaczącym elementem tego „zawłaszczenia” była data ogłoszenia wynalazku – 50. rocznica rewolucji francuskiej.

Wbrew tej „technicystycznej” retoryce, w której fotografia w wydaniu Daguerre'a została osadzona za sprawą Arago, początki francuskich marzeń o fotografii – według de Font-Réaulx – należałoby widzieć w zainteresowaniu literackością, a także zapotrzebowaniu na spektakl. Jak wspomniałam, nim Daguerre ogłosił

[20] *Ibid.*, s. 54-60.

[21] *Ibid.*, s. 41-48.

[22] Roseboom, *op. cit*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

dagerotypię, wynalazł dioramę, dzięki której odniósł sukces finansowy. Był to rodzaj panoramy, obrazu prezentowanego w niewielkim budynku, z umieszczoną wewnątrz ruchomą platformą dla widowni. Obraz ów był dużych rozmiarów cienkim płótnem malarskim (stosowano np. perkal), malowanym po obu stronach tak, by w niektórych miejscach uzyskać efekt półprzezroczystości. Dzięki temu, poprzez zastosowanie rozmaitych źródeł i natężenia światła rzutowanego na obraz, dioramy sprawiały wrażenie poruszających się, naturalnych scen (niektóre obrazy Daguerre'a to warianty jego płócien do panoramy lub dioramy, przygotowywane w mniejszych rozmiarach, np. słynne *Ruiny Holyrood Abbey* najprawdopodobniej również istniały w większych wariantach). Siła oddziaływania dioramy leżała więc zwłaszcza w sterowaniu percepcją widza (w tym oszukiwaniu jej), czego fundamentem była niewątpliwie świadomość refleksji Goethego – iż obraz odbierany powstaje w istocie niejako w „powidoku", w fizjologicznym oku podmiotu. Diorama spełniała zatem estetyczny ideał romantyzmu – z subiektywnym widzeniem łączyła dążenie do wiernego ukazania efemerycznej natury. Było to tym bardziej wyraźne, iż jednymi z najpopularniejszych tematów dioramy były atrakcyjne wówczas historyczne opowieści literackie, m.in. Waltera Scotta, wskazujące na dążenie do specyficznie pojętej prawdy o minionej epoce – dosięgnięcie jej było realizowane poprzez emocjonalne wczucie się w doświadczenia jednostek uwikłanych w historię, co widać także w tematach malarskich, konstruowanych zgodnie z ideą „exemplum virtutis", a więc na zasadzie swego rodzaju „decydującego momentu". Pojmowanie fotografii jako „zamrożonej" formy spektaklu, wariantu obrazu iluzjonistycznego, sztuczki czy tajemnicy, każe spojrzeć inaczej na samo medium – wprowadza w refleksje o nim charakter niesamowitości czy magiczności, który wraz z, z pozoru sprzecznym, zainteresowaniem nauką, również wpisuje się w horyzont zainteresowań wczesnej nowoczesności[23].

Powyżej zarysowany został splot uwarunkowań, składających się na obraz (pra)początków medium we Francji. Czy miał ona jakiś wpływ na wartości estetyczne pierwszych fotografii? Już w XIX wieku zwrócono uwagę na cechy „stylowe" francuskiej i brytyjskiej wersji medium, związane z istotnymi różnicami procesu fotochemicznego. Francuskiemu dagerotypowi, będącemu unikatowym obrazem pozytywowym na polerowanej płycie miedzianej, przypisywano aspekt dokumentalny, ostrość rysunku, skupienie na detalu (czasem cechy te charakteryzowane były jako nadmiernie „wulgarne", dosłowne). W angielskiej talbotypii natomiast, będącej procesem negatywowo-pozytywowym na papierze (a więc takiego, w którym z jednego negatywu można było uzyskać wiele odbitek), dostrzegano „malarskość", walory estetyczne obrazu (rozmiękczenie tonów, mniejszą

[23] Font-Réaulx de, *op. cit*., s. 47.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

głębię ostrości). Fotografia na papierze zyskała zresztą szybko zwolenników także we Francji, gdzie w związku z rosnącą niechęcią do Daguerre'a jako „uzurpatora” oraz komercjalizacją dagerotypii, zaczęła się formułować niejako „alternatywna” historia medium, wywiedziona od Niépce'a (w ramach której fotografię początkowo zaczęto nazywać „heliografią”, za procesem opracowanym przez tego wynalazcę)[24]. Ta charakterystyka, choć umowna, na długo określiła artystyczną waloryzację „mitu rywalizacji”, sprawiając, że w zależności od preferencji narodowych bądź też estetycznych, to jeden, to drugi wariant opowieści o początkach wybrzmiewał wyraźniej (warto zadać sobie pytanie, czy charakterystyczne dla współczesności „odkłamanie” Daguerre'a nie jest właśnie efektem wzmożonego zainteresowania fotografią dokumentalną). Niemniej jednak, pomimo obfitości brytyjskich „protofotografów”, wyścig do prekursorstwa w opracowaniu skutecznej metody utrwalania obrazu na światłoczułym papierze Anglicy przegrali o pół kroku. Kiedy wynalazek Daguerre'a został ogłoszony, metoda Talbota była już właściwie ustalona – efekty jego pracy zostały ujawnione kilka tygodni później, 31 stycznia 1839 roku, w artykule przedstawionym brytyjskiemu Royal Society[25].

Filozoficzne okno Talbota

Początki fotografii pojmowane jako mit, „opowieść” – a nawet osobny gatunek literacki, jak chciałby François Brunet[26] – najlepiej obrazuje historia Williama Henry'ego Foxa Talbota. Ten brytyjski dżentelmen prawdopodobnie już w latach 20. XIX wieku eksperymentował ze światłoczułością, w chwilach wolnych od hobbystycznych studiów w innych dziedzinach (matematyka, botanika, lingwistyka, literatura, sztuka), zarządzania majątkiem (warto dodać, że był to człowiek bardzo przedsiębiorczy, prowadzący później własne przedsiębiorstwo fotograficzno-drukarskie, co nieco jednak zbliża go do Daguerre'a), a później pełnienia funkcji publicznych (był członkiem parlamentu). Stworzony przez niego samego „mit początku”, opisany we wstępie do pierwszej ilustrowanej fotografiami książki, *The Pencil of Nature* (1844), sięga jednak 1833 roku. Wówczas Talbot – jak

[24] *Ibid.*, s. 60-63. Estetyka fotografii na papierze była rozwijana (i dowartościowywana) we Francji w kręgu Société Héliographique, stowarzyszenia utworzonego w 1851 roku, w którego skład wchodzili nie tylko fotografowie (m.in. Gustave Le Gray, Hippolyte Bayard), ale także malarze (m.in. Eugène Delacroix) oraz krytycy (w tym Champfleury).

[25] Batchen, *Burning with…*, s. 28-30. Na uwagę zasługuje również fakt, że Arago miał najprawdopodobniej świadomość prac prowadzonych przez Talbota, jednakże zdecydował się dać pierwszeństwo Daguerre'owi – czy to z powodów narodowej przynależności, czy też – jak twierdzą badacze – bardziej zachęcających efektów wizualnych dagerotypii i prostszej metody utrwalania obrazu, jaką oferowała. Zob. Font-Réaulx de, *op. cit*., s. 35-36.

[26] F. Brunet, *Photography and Literature*, London 2009, s. 13-33.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

sam pisał, „wędrowiec po starożytnej Italii”[27] – odbywał podróż poślubną, usiłując za pomocą optycznego narzędzia, camera lucida, a więc specjalnie przygotowanego pryzmatu umieszczonego na statywie, uchwycić widok jeziora Como. Niestety, nie był w stanie oddać widoków w swych nieporadnych szkicach (które przechowywane są obecnie w Bodleian Libraries w Oxfordzie[28]). Stosowanie camera lucida bowiem – stworzonej po to, by ułatwić rysowanie – wymagało manualnej sprawności, a także pewnej dozy plastycznego talentu. Podobnie nieudane były jego rysownicze próby z camera obscura – obraz „z kamery” zachwycił go jednak swoją naturalnością, jakoby „namalowany” przez samą naturę. Najważniejszym elementem tych wizerunków były jego zdaniem efekty świetlne i to właśnie one stały się sednem dalszych poszukiwań Talbota (warto przypomnieć sobie tutaj światło i barwę jako fundamentalne jakości dioramy, a także obiekty zainteresowania romantycznej estetyki oraz malarstwa). Pod wpływem tych obserwacji, jak pisał, zaczął śnić swój „filozoficzny sen”, który miał pozwolić mu „poznać ścieżkę skrytą głęboko pośród tajemnic natury”[29]. Następne lata po powrocie do Anglii upłynęły mu więc na eksperymentach z procesami chemicznymi, substancjami światłoczułymi, a także hamującymi światłoczułość. Scenerią tych działań była posiadłość Talbota – Lacock Abbey w hrabstwie Wiltshire, którą już w styczniu 1839 roku jej właściciel określił mianem „tego, co pierwsze narysowało swój własny obraz”[30].

W tym miejscu warto pochylić się nad jeszcze jednym elementem rywalizacji w ramach rozmaitych opowieści o fotograficznych początkach – kwestią pierwszych obrazów. Znana jest chociażby historia rysunku fotogenicznego wystawionego na aukcji w Sotheby’s w 2008 roku – przez niektórych, w tym badacza twórczości Talbota, Larry’ego J. Schaafa, uznana za eksperyment Thomasa Wedgwooda z początków XIX wieku[31]. Pytanie o pierwszą fotografię jest oczywiście pochodną pytania o początki historii medium – rodzi także podobne wątpliwości. Niewątpliwie można mówić o grupie fotografii, prócz *Widoku z okna w Le Gras* Niépce’a (1826) oraz słynnego *Boulevard du Temple* Daguerre’a (1838), także o wcześniejszych tzw. rysunkach fotogenicznych Talbota, będących wykonywanymi w pełnym słońcu „odciskami” drobnych przedmiotów, liści

[27] Talbot, *Brief Historical Sketch of the Invention of the Art*, s. 5.

[28] Bogate archiwum Talbota, w tym korespondencja, opracowywane jest tam przez zespół badaczy pod kierownictwem Larry’ego J. Schaafa.

[29] *Ibid.*, s. 5.

[30] Talbot, *The Pencil of...*, s. 44.

[31] Na podstawie informacji prasowej Sotheby’s oraz: R. Kennedy, *An Image is the Mystery for Photo Detectives*, „The New York Times” 2008, 17th April [online], http://www.nytimes.com/2008/04/17/arts/design/17phot.html [dostęp: 25.05.2017].

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

na światłoczułym papierze (lata 30. XIX wieku). Istnieją jednak również wczesne Talbotowskie fotografie okna wykuszowego w bibliotece Lacock Abbey, pochodzące z 1835 roku, które w pisanych współcześnie opracowaniach historycznych obrosły legendą, stając się punktem wyjścia dla filozoficznych rozważań nad naturą medium[32]. Najwcześniejsza fotografia z tej grupy, negatyw, uznawany za pierwszy zachowaną fotografię Talbota „z kamery”, ma niewielkie wymiary i jest niewyraźna; naklejona na kartę, opatrzona została przez Talbota opisem mówiącym o tym, w jaki sposób zmienił ją upływ czasu i niedoskonały wciąż proces utrwalania obrazu. Inna, zapewne wykonana nieco później, zachowana również w postaci negatywu, ma większe wymiary, jest też bardziej wyraźna. Wspomniany już Batchen określił tę grupę fotografii – a raczej pewną ideę obrazu i medium, która, jego zdaniem, kryła się za tymi kadrami – mianem „okna filozoficznego”, samo określenie powtarzając za Talbotem[33].

Wariant obrazu-okna to idea Albertiego, ucieleśniająca zasadę konstruowania nowożytnego obrazu perspektywicznego – jej ideałem jest spełnienie koncepcji mimetycznej, możliwie najwierniejsze odwzorowanie szczegółów rozciągającej się przed oczyma rzeczywistości (bądź inaczej, w kontekście wizerunków sakralnych – uprawdopodobnienie świata wyobrażonego tak, by dać wrażenie namacalności, obecności). Symptomatyczne dla takiego ujęcia mogłyby być wymienione fotografie Niépce’a lub Daguerre’a – oferujące spojrzenie przez okno na rozciągający się widok. Fotografie Talbota, jak argumentuje Batchen, wydają się jednak odległe od takiego obrazowania. Okno w Lacock Abbey nie otwiera się na żaden widok, widzimy jego konstrukcję, ramę i emanujące przez nią światło. Dlaczego stało się tematem, przedmiotem fotograficznych studiów? Najprostsza odpowiedź to ta, która wskazuje na jego walory jako obiektu fotograficznego; dobre oświetlenie, kontrastowość motywu, dzięki czemu mógł być on dobrze widoczny pomimo wciąż niepewnych rezultatów chemicznych eksperymentów. Symboliczna, „mityzująca” interpretacja Batchena odrywa się jednak od tej pragmatycznej konstatacji – jego zdaniem okno w Lacock Abbey może sygnalizować określone podejście do fotografii i jej natury. Jeśli bowiem potraktujemy bibliotekę – miejsce studiów fotograficznych Talbota, gdzie znajdowało się owo okno – jako camera obscura (kamerą może być w gruncie rzeczy wszystko, co ma zamkniętą formę, zaciemnione wnętrze i niewielki otwór przez który wpada światło – w wersji bardziej zaawansowanej wyposażony w soczewkę), tym, co w istocie fotografuje Talbot, jest ów otwór, „oko” kamery. „Filozoficzne okno” to więc fotografia, która śledzi swoje własne oko, oferując nie transparentny widok, ale subiektywną modyfikację tegoż.

[32] Zob. przede wszystkim Batchen, *Desiring Production…*, s. 7 i nast.

[33] *Ibid*., s. 10.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

Ponadto – narzędzie analizy zapośredniczonego widzenia, jego ograniczeń, aberracji, które sprawiają, że oko/soczewka, niczym ekran, zawsze oddziela nas od realności. Warto rozważyć ową Betchenowską metaforę także w kontekście refleksji Talbota, deklarującego, że fotografia jest „ołówkiem natury", a zatem tym, co umożliwia rzeczywistości „fotografowanie siebie", autoanalizę, a zarazem obiektywność, wierność. Keplerowskie „widzenie jest jak obraz" zyskuje tu więc pewną analogię, takie rozumienie fotografii sygnalizowane przez Talbota zwraca bowiem uwagę na wpisywanie w przestrzeń obrazu wszelkich nieciągłości widzenia, niekoherentnych wrażeń świetlnych, rozmazań zamiast koncentracji na linearnym odwzorowaniu przedmiotu. Żeby jeszcze bardziej uprawomocnić własną interpretację owej prafotografii, Batchen odwołuje się do postmodernistycznej kategorii ramowania. Pokazuje zatem, że widzenie, a zarazem fotografowanie może być determinowane „okiem" tego, kto patrzy, określane treścią subiektywną, kulturową, społeczną. Wizerunek spełnia romantyczną dwoistość fotografii – będąc wiernym naturze, jest ściśle powiązany z podmiotem. W ten sposób Batchen nie tylko dokonuje własnej interpretacji początku medium, funduje nowy mit, ale również – jak się wydaje – akcentuje „estetyczną" wykładnię korzeni fotografii brytyjskiej, uzupełniając ją o obecną już wówczas teoretyczną samoświadomość protofotograficznych eksperymentów i ich (w tym ujęciu raczej najważniejszego) twórcy.

Owo teoretyczne, ale i estetyczne oblicze początków brytyjskiej fotografii ma swoje historyczne uzasadnienie – jest nim wspomniana już publikacja Talbota, *The Pencil of Nature*, dzierżącą tym razem teoretyczny prymat pierwszeństwa. Plasuje się ona na pograniczu gatunków, wzornika, ukazującego możliwości nowego medium, szkicownika artysty-amatora, autobiografii, zapisków wynalazcy oraz traktatu o naturze fotografii. Z jednej strony Talbot podkreśla, że fotografia jako tytułowy „ołówek natury", powstaje mechanicznie, bez udziału ręki człowieka, z drugiej jednak – podważa tę konstatację, wskazując na artystyczne możliwości medium. W opisie właściwości obrazu fotograficznego operuje językiem charakterystycznym dla sztuk plastycznych (określenia, takie jak „rysunek", „sztuka" – choć także, w kontekście tamtego czasu w znaczeniu „rzemiosło"), sięga także po metaforę poetycką, która zastępuje empiryczny opis. W warstwie tekstowej pojawia się wiele pojęć, które wzajemnie się wykluczają, np. naturalny – magiczny, chwilowy – wieczny, utrwalony – zmienny. Binarność, paradoksalność – w typowy dla określanych już dążeń filozoficznych i estetycznych wczesnej nowoczesności – charakteryzuje nie tylko teksty Talbota, ale także innych fotografów i „protofotografów" owego czasu; również u Arago odnajdziemy rozumienie fotografii jako tego, co rysuje, jest rysowane oraz służy do rysowania[34].

[34] Font-Réaulx de, *op. cit*., s. 41-43.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

Warto w tym miejscu podkreślić, iż teoretyczny, intelektualny (jak się wydaje, rosnący) prymat Talbota w opracowaniach historii medium zapewne spowodowany jest także pozostałymi po nim autokomentarzami Daguerre bowiem, choć był autorem książek o fotografii, skupiał się niemal wyłącznie na stronie praktycznej – skrupulatnym opisie procesów fotochemicznych[35].

The Pencil of Nature oddziałała jednak w swej epoce w sposób nieznaczny. Pozostała projektem nieukończonym (wydawana była w zszywkach, z dwunastu planowanych wydano zaledwie sześć), nie sprzedawała się; z czterystu egzemplarzy zachowało się tylko około czterdziestu kopii. Aktualnie jest jednak nie tylko dowartościowywana, ale stanowi także przedmiot krytycznej refleksji. Steve Edwards, analizując początki dziewiętnastowiecznej fotografii brytyjskiej, wskazuje – biorąc pod uwagę m.in. stanowisko Joela Snydera – że narodziny medium niekoniecznie muszą być związane z filozoficzną czy estetyczną ideą, dla której należało znaleźć odpowiednie narzędzie, ale przede wszystkim ze stosunkami produkcji. Realia epoki, zwłaszcza potrzeby klas średniej i wyższej, utorowały drogę urządzeniu, które mogłoby wytwarzać na dużą skalę malownicze widoki (autobiograficzna opowieść o początkach nad jeziorem Como nabiera w tym ujęciu odmiennego wyrazu)[36]. Ponadto, chociażby według Carol Armstrong, The *Pencil of Nature* był nie tylko „szkicownikiem” dżentelmena, ale także katalogiem jego własności[37]. „Moja” posiadłość, „moja” porcelana, „moje” książki, a nawet „moja” służba (jeśli weźmiemy pod uwagę modeli z jedynej w zbiorze fotografii przedstawiającej ludzi, *The Ladder*); jeszcze innym, niejednoznacznym wątkiem byłaby współpraca, jaką Talbot podjął ze swym byłym kamerdynerem, Nicolasem Hennemanem przy prowadzeniu przedsiębiorstwa fotograficzno-drukarskiego w Reading – Henneman był zresztą modelem, a być może współtwórcą, wielu wczesnych fotografii właściciela Lacock Abbey. Interpretacja Edwardsa dopełnia obraz publikacji jako autoportretu, romantycznej stylizacji, ujawniając jego przewrotność poprzez rzucenie światła na społeczno-ekonomiczne realia momentu, w którym powstała. Medium stanowi tutaj fenomen z pogranicza dwóch epok, którego paradoksalna natura ujawnia się także w aspekcie procesów historycznych. Fotografia pojawiła się zatem jako efekt romantycznego „pragnienia”, portretując sferę odchodzącej epoki feudalnej i kształtującego się kapitalizmu.

[35] M.in. L.J. Mandé Daguerre, *Daguerreotyp i Dijorama, czyli dokładny i autentyczny opis postępowania i aparatu mojego, do utrwalenia obrazów ciemnicy optycznej (camera obscura), przytém o rodzaju i sposobie malowania i oświetlenia w Dijoramie*, tłum. bd., Poznań 1840.

[36] S. Edwards, *The Making of Photography. Allegories*, Penn State University Press, University Park 2006, s. 24-27.

[37] *Ibid*., s. 32.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

Te rozpoznania nabierają mocy, gdy przyglądamy się konstrukcji książki Talbota, jednakże wielość ewokowanych przez nią zagadnień pozwala zrozumieć, dlaczego stanowi ona przedmiot podejmowanej wciąż na nowo, z różnych perspektyw, refleksji badaczy. Jest ona zbiorem dwudziestu czterech kadrów, wykonanych w większości na zewnątrz i wewnątrz Lacock Abbey, opatrzonych tytułami oraz krótkimi odautorskimi komentarzami. Kadr przedstawiający posiadłość (*Lacock Abbey in Wiltshire*) zakomponowany jest tak, że bez trudu można byłoby opisać go odwołując się do istotnej dla estetyki angielskiej kategorii „malowniczości" – stanowi jakby aktualizację nieudanych rysunkowych prób Talbota znad jeziora Como. Z kolei fotografie zatytułowane *The Open Door*, *The Haystack* i *The Ladder* wprost opisane zostają jako takie obrazy, które wyznaczyć mogą artystyczne spektrum tematów i sposób fotograficznego obrazowania. Z jednej strony – jako wzór przywołane zostaje malarstwo holenderskie, z jego poetyką fragmentu, „kadru" wyjętego z codziennej rzeczywistości (paradygmat dokumentalny), z drugiej – aspekt inscenizacji, budowania i komponowania scen, które potem ujęte zostają w ramy kadru (paradygmat kreacyjny). Z kolei inne ujęcia zamieszczone w książce wpisują medium w sferę użytkowości, eksponując raczej jej mechaniczny charakter. Do takich kadrów zaliczyć można te przedstawiające przedmioty ze szkła i porcelany (*Articles of China*, *Glass*), a także wskazujące na reprodukcyjną funkcję medium (*Fac-Simile of an Old Printed Page*, *Hagar in the Desert*). Nieco inaczej rozumiane mogą być fotograficzne „studia" rzeźby – stanowiące swego rodzaju alternatywę rysunku, a także wskazówkę dla artysty (*Bust of Patroclus*). Osobną grupę fotografii tworzą ujęcia, które określić można byłoby mianem impresji dokumentalnych – widoki, budynki i monumenty Oxfordu lub Paryża; nowym elementem, który się w nich pojawia, jest również charakterystyczna dla romantycznego widzenia nostalgia, melancholia, ewokowana przez opis, aktualizująca się w kliszy pomników historii, „opuszczonych przez człowieka, ale oszczędzonych przez czas" (*Gate of Christchurch*, *The Martyr's Monument*, *Westminster Abbey*)[38]. Do tej grupy można byłoby zaliczyć również niektóre fotografie Lacock Abbey, tym razem operujące charakterystycznym dla medium środkiem – zbliżeniem, wycinkiem widoku. Towarzyszą im quasi-literackie opowieści – przybierające formę zasłyszanych legend o dawnych mieszkańcach opactwa (*Cloisters of Lacock Abbey*, *The Tower of Lacock Abbey*). Do literackich odniesień nawiązuje komentarz towarzyszący fotografii fragmentu biblioteczki Talbota, sugerujący, że pojedynczy kadr może być również punktem wyjścia dla eksperymentu intelektualnego o literackim charakterze (*A Scene in the Library*).

Trop literacki pozwala ponownie wrócić do złożonych czynników, określających ideowe narodziny medium. W 1830 roku Talbot opublikował tom poetycki,

[38] Talbot, *op. cit*., s. 50.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

zatytułowany *Legendary Tales: in verse and prose*, będący zbiorem typowych ballad romantycznych, nawiązujących do lokalnych legend angielskich i szkockich[39]. Znalazł się w nim utwór zatytułowany *The Magic Mirror*, opowiadający o potężnym czarnoksiężniku, który za pomocą magicznego zwierciadła zmusza duchy do przybycia z zaświatów – w ciągu jednej nocy wznoszą one dla niego okazały pałac. Lata mijają, zwierciadło zamknięte w jednej z komnat, przysłonięte materią stanowi warunek utrzymania bogactwa i splendorów. Czarnoksiężnik na łożu śmierci przestrzega zatem córkę, by nie próbowała się w nim przeglądać. Ciekawość jest jednak silniejsza. W zwierciadle ukazuje się najpierw niezwykły obraz, rzeczywisty, ale jakby piękniejszy, emanujący wewnętrznym blaskiem; później jednak staje się ono nieprzejrzyste, matowe, ciemniejsze. Pałac obraca się w pył. Ta ballada bywała interpretowana jako metafora początków fotografii i poszukiwań Talbota, stanowiąc paralelę z interpretacją „filozoficznego okna”, ale także ponownie pozwalającą rozważyć naturę fotografii jako spektaklu natury poddanego bezpośrednio pod zmysł wzorku.

Dla pierwszych fotografów, jak i komentatorów ich poszukiwań, proces utrwalania wizerunku za pomocą działania światła był magiczny – jako spełnienie na poły naukowego, na poły romantycznego „filozoficznego snu”. „Ilustracja współczesnej nekromancji”, „dżin z Lampy Alladyna” – to tylko niektóre z ówczesnych określeń wynalazku[40]. Zwierciadło z ballady Talbota symbolizowało zmienność natury, która fascynuje i której tajemnicy nie da się zgłębić, pochwycić – ciekawość każe jednak próbować. Fotografia jest obrazem-oknem i obrazem-zwierciadłem, spektaklem świetlnym, obrazową konstrukcją i „ołówkiem natury” jednocześnie. Jej paradoksy są głęboko zakorzenione w ludzkich doświadczeniach z widzeniem i obrazem. Nic więc dziwnego, że początki fotografii są tak wieloznaczne i nieuchwytne – także dla badaczy, którzy wskazując na uwarunkowania artystyczne, kulturowe, filozoficzne czy ekonomiczne za każdym razem krążą jednak wokół metafizycznego pytania o jej istotę.

[39] *Legendary Tales in Verse and Prose*, collected by H. Fox Talbot, London 1830.

[40] Zob. L.J. Schaaf, *„A Wonderful Illustration of Modern Necromancy”: Significant Talbot Experimental Prints in the J. Paul Getty Museum*, [w:] *Photography. Discovery and Invention*, The J. P. Getty Museum, Santa Monica 1990, s. 31-46.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 06/09/2019 16:27:18

Summary

The date of the invention of photography is commonly recognized to be the year 1839, in which François Arago announced the daguerreotype process of Louis Daguerre. However, the beginnings of photography are a complex problem. In the most common approach they are defined by the history of technological rivalry for primacy, in which, apart from Daguerre, an important position was occupied by inter alia Nicéphor Niépce or William Henry Fox Talbot.

The present article discusses various approaches to the beginnings of photography, understood as alternative or complementary narratives. Special attention is devoted to the conception of "the idea of photography" before 1839, the phenomenon of the so-called "proto-photographers", and the connection between these attitudes and transformations in the area of plastic arts, literature, or para-theatrical phenomena. The article first of all discusses the consequences of various approaches to the beginnings of photography – national, cultural, or esthetic approaches to the understanding of the history and nature of the medium over the period of almost two centuries.